Tony Bulandra

Lucia Sturdza Bulandra
Figuri de seamă ale teatrului romanesc: Tony Bulandra
Editura Meridiane, 1961
EDITURA MERIDIANE

Bucurându-mă, după cei şaizeci şi doi de ani de activitate teatrală, de calda simpatie pe care mi-o manifestă publicul, mă frământă mereu un gând: ce contribuţie ar fi putut să dea artistul Tony Bulandra în împrejurările de astăzi?

Talentul, puterea lui de muncă, pasiunea lui pentru artă, firea lui cinstită, respectul pentru meritele altora, modestia şi totodată mândria lui – toate aceste trăsături caracteristice ale lui Tony Bulandra făcuseră din acest artist una din figurile cele mai proeminente ale scenei româneşti în vremurile de grea cumpănă de dinainte de 1944.

Bogăţia darurilor adunate în firea sa excepţională ar fi căpătat un avî-nt nepreţuit în vremea noastră, prilejuindu-i o dezvoltare sigură, clară şi progresivă în cariera sa de actor, director de scenă şi îndrumător de tinere talente.

Mărturisesc că toate eforturile pe care îmi sprijin munca mea actuală, de artist şi director de teatru, au pornit de la o bază solidă, de la colaborarea intelectuală desfăşura ta de-a lungul a treizeci şi doi de ani cu omul şi artistul Tony Bulandra.

S-au împlinit optsprezece ani de la moartea lui Tony Bulandra şi nu-mi este permis să las să se aştearnă uitarea…

În cartea mea Amintiri… Amintiri… *i-am închinat o prea modestă parte, câteva pagini – insuficiente – printre toate celelalte evocări ale trecutei mele activităţi teatrale. Şi simt regretul că beneficiez singură de încurajările regimului de democraţie populară, de aplauzele publicului nou, de succesul unei cariere făurite de la început şi ani de zile de-a rândul cu ajutorul şi exemplul lui Tony. Paginile din acest album, înfăţişând câteva aspecte ale personalităţii sale, profilând concepţia sa despre valoarea muncii teatrale în legătură cu rolurile pe care le-a interpretat şi cu înfăptuirile sale mai deosebite, vorbesc şi de contribuţia sa la reuşita vieţii mele.*

În felul acesta sper ca evocarea lui Tony Bulandra să poată servi de ajutor, de îndrumare pentru cei tineri care şi-au ales teatrul ca loc de

muncă.

LUCIA STURDZA BULANDRA

Câteva luni după redactarea acestui Cuvânt introductiv, Lucia Sturdza Bulandra – Artistă a Poporului din Republica Populară Română – a încetat din viaţă, la 19 septembrie 1981.

Tony Bulandra rămâne un nume şi o personalitate în teatrul românesc, pentru contribuţia uită, consecventă şi pasionată pe care marele artist a adus-o generozitate dezvoltării realismului scenic; pentru pilduitoarea losita lui dăruire creatoare, manifestată în luminile rampei organizarea activităţii teatrale; pentru talentul şi munca 1 slujba maselor de spectatori care i-a fost crez până în clipă de viaţă.

Tony Bulandra n-a trăit începuturile dezvoltării teatrului romanesc, împreună cu Matei Millo, Costaclie Caragiale sau Mihail vr, nici perioada nesfârşitelor adversităţi de tot felul din marelui Grigore Manolescu, Aristizzei Romanescu, sau luintin I. Nottara, în ultimele decenii ale secolului trecut. 3 ulândra, între fruntaşii generaţiei sale artistice, a găsit, la tul veacului nostru, teatrul românesc pornit pe făgaşul sănătos al artei realiste. Dramaturgia clasică a lui Ion Ivuca Caragiale şi Alecsandri, direcţia de scenă a lui Millo şi a autorului *Scrisorii Pierdute* asiguraseră Teatrului Naţional din Bucureşti o solidă Lică tradiţie. Tony Bulandra însuşi face primii paşi pe scenă drumarea unui mare continuator al acestei tradiţii realiste, idru Davila, prieten de artă al lui Ion Luca Caragiale şialul Gusty.

Sub asemenea auspicii cariera lui Tony Bulandra n-avea să se tare totuşi fără frământări şi contradicţii. Ciocnirea dintre mă culturi în România primelor patru decenii ale veacului se afla în plină desfăşurare, oglindind ascuţirea luptei de clasăistă perioadă. În lupta dârză şi complicată dintre cultura oficială reacţionară şi cea democratică, expresie a năzuinţelor maselor populare, teatrul românesc a jucat rolul său important, determinai diluarea forţă propagandistică a scenei. Aservit uneori intereselor pot ci i taţilor vremii, teatrul românesc a izbutit însă în ceea ce a avut ci mai valoros şi trainic în epoca respectivă, să reziste directivelor ce i se impuneau şi să păstreze nealterată marea lui tradiţie democnt ţică şi realistă. Firește, aceasta nu s-a întâmplat fără piedici şi greutăţi, adesea uriaşe,

biruinţele culese fiind rezultatul unei lupte grele, al unor eforturi considerabile, al unor mari sacrificii.

Tony Bulandra şi majoritatea colegilor săi de scenă, mai vârstnici sau mai tineri, situaţi pe poziţiile artei realiste au avut de întâmpinat în această luptă adversităţi şi dacă până la urmă le-au biruit, aceasta s-a datorat abnegaţiei, pasiunii şi patriotismului lor pilduitor. Lupta n-a fost uşoară şi înfrângerile trecătoare n-au lipsit, ca şi momentele de confuzie şi slăbiciune, firești acolo unde legăturile cu activitatea revoluţionară şi ideologia clasei muncitoare erau aproape inexistente.

Tony Bulandra a murit la şaizeci şi doi de ani înfrânt de boală, fără să se poată bucura deplin de roadele muncii sale neobosite, îngemănată cu aceea a colegilor lui de scenă. Roadele luptei lor au strălucit mai târziu, peste ani, prin contribuţia pe care au adus-o, după putinţa lor, la făurirea artei dramatice realist-socialiste.

Tony Bulandra s-a născut la 13 martie 1881, în Târgovişte, primind numele tatălui său, Anton, om cu stare şi proprietarul unei farmacii din localitate, căsătorit cu Elena Schwab, fiica unui farmacist. Al doilea din cincisprezece copii, micul Anton şi-a trăit primii ani de viaţă în oraşul natal, apoi la conacul de la Slobozia-Moara. Şcoala primară a urmat-o în Bucureşti, la pensionul Corclescu, undeva pe Calea Raliovei, iar cursurile secundare la Institutul Schewitz-Tliierrin, şi apoi la Liceul Sf. Sava, având mereu mici necazuri din cauza defectului său de vorbire – pelticia – corijat mai târziu – prin voinţă şi tenacitate – până la completa dispariţie.

Dorinţa tatălui, ca fiul să devină ofiţer, ameninţa să fie, într-adevăr, înfăptuită, când adolescentul Anton Bulandra fu silit să dea examenul de admitere la Şcoala de artilerie, geniu şi marină. Cum între timp pasiunea liceanului pentru teatru se aprinsese în urma vizionării spectacolelor Teatrului Naţional, Anton Bulandra izbuti să-şi convingă părintele, dispreţuitor faţă de cariera de actor, că trebuie să se prezinte şi la examenul de admitere la Conservatorul de muzică şi declamaţie din Bucureşti, urmând, în schimb, ca, în caz de reuşită, să se dedice armelor. Din fericire pentru teatrul româcomisia Conservatorului, alcătuită din Ştefan Vellescu, Bduard inann şi

Constantin I. Nottara, I-a admis pe tânărul Anton dra.

mărul aspirant la gloria scenei a primit astfel, între anii – 1902, învăţăturile de artă actoricească de la C.I. Nottara, iorul şi maestrul pentru care avea să păstreze toată viaţa o afecţiune, împletită cu o mare admiraţie. Tony Bulandra à la „meşterul" său nu numai exemplul şi îndemnul unei perfecte tati profesionale, ci, mai ales, a deprins de la el tainele interii unui personaj. Fireşte, pe lângă orientarea către un joc scemplu, adevărat, realist, tânărul actor a fost influenţat şi de acele îiţe romantice păstrate în arta lui Nottara, elte ceva din gran/enţă şi exagerările scoale i apusene de interpretare, apusă cu ea multă vreme înainte. Din fericire, tânărul Anton Bulandra oscut chiar în această perioadă, a studiilor, şi arta îndreptată reflectarea adevărului vieţii a unor mari personalităţi actoriale vremii, ca Hleouora Duse şi Krmete Novelli, ea înnoitorul râui francez, regizorul André Antoine, ca actorii Silvain, Le Beloir şi Kdouard de Max – acesta din urmă originar din iiia – fie cu prilejul unor turnee ale acestora la Bucureşti, fie, iles, cu prilejul propriei sale călătorii de studii la Paris, în vara îi 1902.

Între acestea, elevul de conservator începuse să apară şi pe scena ului Naţional, în rolişoare de câteva vorbe, împreună cu colegii Vurel Petrescu, Vladimir Maximilian, Marioara Voiculescu, na Bârsău. „Interpretează" astfel, la strălucita premieră a dralui Alexandru Davila, *Vlaicu-Vodă* (12 februarie 1902), rolului sârbesc, într-o distribuţie în fruntea căreia se aflau Nottara cu) şi Agatlia Bârsescu (Doamna Clara). Debutul oficial şi I-a: la 9 octombrie 1903, pe scena Teatrului Naţional, cu rolul ael din Piesa *Pygmalion* de G. Bengescu-Dabija, jucând din nou în de Nottara, deţinătorul rolului titular. Fără să intre în amăe în privinţa interpretării sale, critica dramatică a vremii s-a urnit să-i recunoască talentul – „jocul său inteligent" – şi îbitele însuşiri fizice: o înfăţişare plăcută, un corp mlădios, o caldă, gravă, bine timbrată şi puternică.

„Debutul" oficial nu i-a adus însă lui Tony Bulandra vreo schimmai substanţială în activitatea artistică. Vreme de doi anintinuat să joace roluri neînsemnate în repertoriul eclectic al iei scene naţionale. De abia cu venirea lui Alexandru Davila, în primăvara anului 1905, la direcţia Teatrului Naţional, cariera 1 mărului Bulandra avea

să-şi afle făgaşuri noi, spre înălţimile meritate. Ca şi pentru mulţi alţi actori, mai ales tineri, ca şi pentru i k /. voltarea generală a teatrului românesc, personalitatea puternică, novatoare a lui Davila a însemnat o apariţie hotărâtoare: împărtăşind opiniile înnoitoare ale lui André Antoine, creatorul „Teatrului Liber", cele ale marelui actor şi regizor Stanislavski, ale cărui spectacole le-a vizionat la Berlin, cum şi pe ale regiei realiste germane, Davila a îndrumat montarea pieselor pe linia nouă a exprimării adevărului vieţii, a instaurat disciplina şi ordinea în Teatrul Naţional, a înfiinţat matineele clasice, realizând, după multă vreme de stagiuni deficitare, bugete excedentare.

Iyui Davila îi datorează Tony Bulandra distribuirea în rolul râvnit de mai mulţi ani, al lui Gallus, în *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri, apoi, la deschiderea stagiunii 1905 – 1906, în rolul lui Vaiere din *Avarul* lui Molière, alături de Ion Brezeanu, V. Maxirnilian şi talentatul coleg de promoţie Aurel Petrescu, şi, în sfârşit, lui Davila îi datorează prilejul de a obţine, împreună eu Marioara Voiculescu, un remarcabil succes plin de promisiuni strălucite pentru viitor, într-o piesă de altminteri mediocră şi respirând ideile militarismului prusac, *Stingerea* de Adam Franz Beyerlein.

Sub direcţia lui Alexandru Davila, artistul, care de abia trecuse de douăzeci şi cinci de ani, culege mai departe izbândă după izbândă: Leandru în *Doctorul fără voie*, Cleante în *Bolnavul închipuit* de Molière, Pleusides în *Oşteanul lăudăros* de Plaut, contele Almaviva în *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarehais, Deandru în *Hero şi Leandru* de Grillparzer (cu Agatha Bârsescu în Hero), apoi rolul principal în *Scânteia* de Pailleron, Mircea din *Vlaicu-Vodă*…

Ultimele două roluri importante interpretate de Tony Bulandra sub prima direcţie a lui Davila au fost în piesele lui Henry Bernstein

— *Hoţul* (Fernand Lagardes) şi *Vijelia* (Robert de Cliacerov). Deşi construite cu mijloacele la modă pe atunci, ale scenelor „tari", şi fără să depăşească modul burghez de a privi morala şi problemele vieţii, cele două piese cuprindeau, în oarecare măsură, demascarea tarelor orânduirii sociale şi ele au prilejuit tânărului actor succese temeinice.

Succesorul lui Davila la conducerea destinelor teatrului

românesc, Pompiliu Eliade, un bun sprijinitor al dezvoltării dramaturgiei originale, acordă lui Tony Bulandra şi lui Nicolae Soreanu o bursă specială, cu ajutorul căreia artistul petrece din nou o vară la Paris, studiind viaţa teatrală din capitala Franţei şi, la întoarcere, îl numeşte, odată cu Marioara Voiculescu, societar al Teatrului Naţional din Bucureşti, cu începere de la 1 octombrie 1908.

Din această perioadă datează memorabilul succes recoltat de Tony Bulandra în rolul lui Karl-Heinz, din piesa *Heidelbergul de altă dată* de Wilhelm Maj-er Forster, succes care s-a repetat la toate reluările, până în ultimii ani de viaţă ai interpretului principal, deşi piesa cuprindea un obişnuit conţinut de idei burghez; şi avea o valoare literară relativă. împreună cu Maria Giurgea, Tony Bulandra izbutise una din cele mai importante şi durabile creaţii ale întregii sale cariere artistice. Interpretul depăşise personajul.

În aceeaşi stagiune Tony Bulandra interpretează rolul titular din *Don Carlos* de Schiller, alături de Nottara, Aristide Demetriade şi Marioara Voiculescu, critica dramatică subliniind faptul că toţi aceştia au realizat creaţii puternice.

Întemeierea Companiei Davila, în anul 1909, prima companie de teatru particulară organizată temeinic din ţara noastră, avea să determine o cotitură esenţială în cariera lui Tony Bulandra. Dornic să aplice nestânjenit principiile sale de teatru, ţintind la montarea realistă a spectacolelor, Davila a chemat în jurul său o pleiadă de actori tineri, ale căror talente mai mult decât promiţătoare să se poată realiza pe deplin – printre ei Tony Bulandra, împreună cu nedespărţiţii săi colegi Ducia Sturdza, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Ion Manolescu, G. Storin, Romald Bulfinsky.

Cu priceperea lui Davila, cu avântul entuziast al tinerilor săi colaboratori şi, firește, cu talentul tuturor, compania – inaugurată la 12 septembrie 1909, în localul Teatrului Diric, de lângă Cişmigiu, cu faimosul act *începem*, scris special de Ion I, uca Caragiale, marele prieten şi sfătuitor al lui Davila – a înregistrat succese de seamă, la care Tony Bulandra a fost participant activ: *Stane de piatră* de H. Sudermann, *Măgarul lui Buridan* de Robert de Flers şi Arman de Caillavet, *Mugurul* de Georges Feydeau, *Manasse* de Ronetti Roman,

Duelul de Henry Davedan, *Maman Colibri* de Henry Bataille, *Cidul* de Corneille. Cidul I-a atras îndeosebi pe Tony Bulandra, care şi-a dorit de-a lungul întregii sale cariere interpretarea marilor roluri din repertoriul clasic, fără să fi izbutit s-o facă, prin forţa împrejurărilor, decât în foarte mică măsură. În orice caz, cu Don Rodrigo, rolul visat de mult, Tony Bulandra a înscris o mare biruinţă, jucând, cum arăta cronica publicată în ziarul *Adeverul*, din 1911, cu „sinceritatea imensei dureri a dragostei zdrobite şi elanul vitejiei nebănuite".

Dar, cum dorinţa vie şi îndreptăţită a lui Tony Bulandra de a juca *Hamlet*, piatra de încercare a tuturor marilor actori de dramă, nu avea posibilităţi de realizare în cadrul Companiei Davila, care de abia izbutise să monteze *Ciclul*, artistul, care ajunsese acum la maturitate, şi-a dat seama că nu va putea interpreta personajul nefericitului prinţ al Danemarcei decât reintrând la Teatrul Naţional. S-a mai adăugat faptul că Tony era obosit de efortul îndelungat, repetat, de a face faţă unui ritm de muncă neobişnuit, din pricină că era singurul „june-prim" în compania al cărei repertoriu – pentru motive financiare lesne de înţeles – era alcătuit adesea din piese uşoare, la modă. Dar, mai ales, goana premierelor aproape săptămânale excludea, în genere, posibilitatea dea interpreta marele repertoriu clasic, şi, în orice caz, făcea imposibilă de fapt îndeplinirea unui vis al tinerilor talentaţi care-l urmaseră pe Davila, şi anume realizarea unor spectacole de mare artă.

Cu tot regretul despărţirii de Davila, Tony Bulandra s-a văzut nevoit astfel să-i părăsească, reintrând în cadrul primei scene, la începutul lunii mai 1911, împreună cu Lucia Sturdza şi Maria Giurgea.

După o serie de roluri jucate în diverse producţii dramatice străine, mediocre, şi după premiera piesei lui Barbu Delavrancea, *Irinel* (13 decembrie 1911), în care interpretează rolul lui Iorgu, alături de Aristizza Romanescu, Ion Brezeanu, Agepsina Macri şi Vasile Toueanu, Tony Bulandra se pregăteşte intens pentru mult aşteptatul *Hamlet*. Citeşte o imensă bibliografie, studiază îndelung interpretările precedente, îşi înseamnă totul în caietul păstrat astăzi la Muzeul Teatrului Naţional „I. L-Caragiale"…

Premiera are loc la 27 februarie 1912 şi protagonistul e încadrat

de o distribuţie valoroasă, în fruntea căreia figurau Ion Niculescu (Polonius), Constanţa Deinetriade (Regina) şi Agepsina Macri (Ol elia), sub direcţia de scenă a lui Nottara şi Paul Gusty.

Publicul I-a primit pe noul Hamlet cu entuziasm, dar cronicarii teatrali au relevat în chip diferit izbânda interpretului. Pornind de la concepţia unui Hamlet cugetător dar impulsiv, a unui Hamlet care, lucid, biciuieşte cu ironie amară realitatea ce-l înconjoară, Tony Bulandra a creat un personaj viguros, aflat în căutarea adevărului, un Hamlet hotărât, care doar se preface nebun pentru a-şi putea duce până la capăt şi mai sigur răzbunarea, un Hamlet căruia i-a conferit o sensibilitate deosebită. Aplauze furtunoase au subliniat faimosul monolog, ca şi scenele de la mormântul Ofeliei.

L, a deschiderea stagiunii următoare, în atmosfera tulbure a frământărilor politice premergătoare războiului balcanic şi primului război mondial, Tony Bulandra obţine un mare succes în rolul lui Ştefăniţă-Vodă din *Viforul* de Barbu Delavrancea (15 septembrie 1912), împreună cu Nottara (Duca Arbore), Iancu Petrescu (Carabăţ) şi Ion Brezeanu (Mogârdici). Interpretul lui Ştefăniţă, înlocuindu-l pe prematur dispărutul Petre Liciu, dă sensuri noi rolului, o mai mare unitate şi concentrare, aşa încât cronica dramatică – referindu-se la finalul actului al doilea, între tânărul domnitor nevropat şi Carabăţ – apreciază că jocul celor doi mari artişti constituie „cea mai frumoasă muzică, cea mai perfectă armonie care s-a auzit vreodată într-un teatru românesc".

Puţine zile după aceea, Tony Bulandra spune versurile tragediei lui Racine, *Andromaca* „cu o dicţiune ireproşabilă", dând replica Luciei Sturdza Bulandra (Andromaca) şi Constanţei Demetriade (Hermiona).

După reîntoarcerea lui Davila la direcţia Teatrului Naţional, câteva succese importante îi aduc din nou lui Tony Bulandra aplauzele entuziaste ale publicului, în *Sapho* de Alphonse Daudet şi Adolphe Bellet (rolul Jean Gaussin) şi în *Păianjenul* lui A. de Herz (Mircea Florini), în regia lui Paul Gusty şi având ca parteneră pe Maria Giurgea. Din această perioadă datează mărturia competentă a lui Liviu Rebreanu, relativă la interpretarea lui Tony Bulandra într-o nouă piesă românească, *Cocoşul Negru* de Victor liftimiu, mărturie deplin

grăitoare pentru calităţile alese ale artistului: „Bulandra e un artist aproape fără pereche în a zice versurile. Domnia sa ştie să păstreze versului muzica, ritmul, căldura poetică, fără totuşi a le cânta, şi în acelaşi timp le vorbeşte, le desface, le nuanţează… Fiecare vers are culoare şi joc… Veţi simţi frumuseţea versului românesc interpretat la perfecţie".

Încă o stagiune la Teatrul Naţional – 1913 – 1914 – şi Tony Bulandra înscrie în cartea creaţiilor sale noi pagini de glorie, cu Percynet din *Romanţioşii* de Edmond Rostand (20 septembrie 1913) şi Romeo din *Romeo şi Julieta* de Shakespeare (20 decembrie 1913), primind, în ambele piese, replica aceleiaşi Maria Giurgea. Deşi era bolnav, Tony Bulandra I-a jucat pe Romeo, aşa cum ne încredinţează critica, „cu avânt şi impetuozitate", recunoscându-se şi de această dată faptul că „Tony Bulandra şi Maria Giurgea sunt copiii răsfăţaţi ai publicului nostru". Câteva săptămâni mai târziu, „răsfăţatul" Tony Bulandra interpretează un nou rol din dramaturgia originală românească, Gabriel Radian din *învinşii* lui Alexandru Kiriţescu, piesă care contribuia în oarecare măsură la demascarea moralei burgheze.

Frământările sociale născute din intensificarea exploatării clasei muncitoare şi a ţărănimii muncitoare, situaţia politică instabilă, ca şi atmosfera internaţională premergătoare primului război mondial – toate acestea nu puteau să nu se reflecte şi în viaţa culturală şi artistică, După plecarea precipitată a lui Davila de la conducerea primei scene, la începutul anului 1914, Teatrul Naţional cade din nou pradă anarhiei artistice şi platitudinii. Soţii Bulandra nu suportă situaţia şi primul conflict cu noul director – refuzul nedrept al aprobării unui turneu în provincie, cerut de ei – prilejuieşte plecarea lor definitivă din Teatrul Naţional.

Firește, cauzele părăsirii teatrului oficial erau mult mai profunde. Cu toate succesele reale şi binemeritate, realizate până la această dată în cadrul Teatrului Naţional, şi – o vreme – în cadrul Companiei Davila, Tony Bulandra nu-şi considera împlinită nici pe departe datoria lui de artist. Condiţiile în care prima scenă a ţării îşi desfăşura pe atunci activitatea, condiţii determinate de politica reacţionară a regimului burghezo-moşieresc, frânau dezvoltarea

dramaturgiei originale care să reflecte viaţa adevărată şi frământările poporului nostru; or, Tony Bulandra, aşa cum s-a vădit în cursul întregii sale cariere, nu concepea să joace un repertoriu lipsit de piese originale româneşti. În acelaşi timp practicile moralei burgheze – cu intrigile, invidia, meschinăria, corupţia, linguşirea şi făţărnicia caracteristică – nu constituiau pentru Tony Bulandra – omul şi artistul integru, cinstit şi demn – un climat favorabil dezvoltării sale artistice.

În căutarea posibilităţilor de realizare visate, Tony Bulandra îl urmase pe Davila în compania acestuia, dar, din nefericire şi formaţiunea teatrală a lui Davila, cu toate reuşitele ei parţiale, era destul de departe de năzuinţele lui Tony; posibilităţile materiale foarte limitate impuneau concesii de repertoriu nedorite şi, cum am văzut, nu permiteau montarea capodoperelor dramaturgiei universale.

Pasionat pentru arta lui, pe care ar fi vrut-o ridicată la un înalt nivel, dornic să-şi valorifice din plin calităţile deosebite cu care era înzestrat, Toiw Bulandra porneşte atunci la drum, împreună cu soţia lui, pentru întemeierea unui teatru particular, bizuindu-se pe propriile lor forţe, fără niciun fel de subvenţie, dar cu o pasiune arzătoare, o mare putere de muncă şi cu credinţa nestrămutată în izbândă. La 30 august 1914, împreună cu Marioara Voiculescu, Tony Bulandra şi soţia sa deschid, în sala „Modern", stagiunea noii companii, cu piesa lui Oscar Wilde, *Soţul ideal*. Cei trei artişti joacă rolurile principale, înconjuraţi de Ion Mauolescu, Petre Bulandra şi Constantin Toneanu. Din această vreme datează o preţioasă apreciere a unui cronicar teatral, consemnând faptul că într-o piesă nouă de A. de Herz „jocul soţilor Bulandra este de o mare şi frumoasă sinceritate, care dă impresiunea vieţii reale".

Premierele tinerei companii dramatice se succed cu repeziciune. După *Dama cu camelii* urmează o dramatizare a celebrului roman tolstoian *Ana Karenina* – în care Tony Bulandra (Vronski) şi Lucia Sturdza Bulandra (Karenina) obţin un mare succes, apoi o altă dramatizare după Lev Tolstoi, *învierea*.

Luna aprilie 1915 aduce o grea lovitură teatrului românesc: Alexandru Davila cade victima unui atentat stupid şi, grav rănit, rămâne – deşi lucid – paralizat până la sfârşitul vieţii sale, în 1929.

Ton} Bulandra e afectat profund de această nenorocire; continuă să-i ceară sfatul, şi Davila îndrumă mai departe pe artistul căruia îi luminase anii grei ai începutului de carieră…

Împreună cu Lucia Sturdza Bulandra şi Marioara Voiculescu, Tony Bulandra luptă mai departe pentru crearea unui teatru de bună calitate, „a cărui dezvoltare – cum arată Lucia Sturdza Bulandra în volumul său de amintiri – să nu mai depindă de fluctuaţiunile perindărilor la directoratul Teatrului Naţional ale tuturor politicienilor". Dar, dintre asociaţi, „Tony a fost acela care, datorită firii sale excepţionale şi dragostei neţărmurite pentru teatru, a pus temelie instituţiei… şi a susţinut-o până la sfârşit" (*ibidem*). Într-adevăr, Tony Bulandra – cel care avea să facă parte permanent din conducerea companiei, îndeplinind şi funcţia de director de scenă – se avântă acum cu toată pasiunea la refacerea sălii de teatru „Comedia", din pasajul cu acelaşi nume, noul sediu al companiei. Cu o pricepere nebănuită, cu un deosebit simţ de organizare, artistul „elegant şi distins" n-a ezitat să colaboreze cu tehnicienii şi constructorii sălii, supraveghind şi lucrând el însuşi, când se simţea nevoia, până şi la zidărie sau tâmplărie…

Activitatea noii săli a început la 4 septembrie 1915, cu reluarea dramatizării *învierii* după Lev Tolstoi. S-au mai jucat în cursul stagiunii, printre altele, *Toşca* de Victorien Sardou, cu soţii Bulandra în rolurile principale şi *îndrăgostita* de George de Porto-Riche, în care Tony Bulandra a fost partenerul Mariei Ventura, *Strigoii* de I-l. Ibsen, cu Ion Manolescu în Oswald, Lucia Sturdza Bulandra în oamna Alving şi Tony Bulandra în rolul pastorului Manders, *Marşul nupţial* de Henry Bataille şi altele.

Pregătirea stagiunii următoare e întreruptă însă de intrarea Lomăniei în război; Tony Bulandra pleacă-un timp – pe front cu unitatea auto în care fusese încadrat, fiind un bun conducător e maşină – pasiune care nu I-a părăsit toată viaţa – iar Lucia turdza Bulandra se refugiază la Iaşi, unde lucrează un timp ca soră îedicală.

Activitatea teatrală s-a înfiripat cu greu şi la întâmplare la aşi, devenit capitala ţării în urma ocupării oraşului Bucureşti de tare armatele germane. Lipsurile şi mizeria în care trăieşte marea îajoritate a populaţiei contrastează violent cu luxul şi desfrâul ogătaşilor adunaţi

aci din toată ţara. Tifosul exantematic face ivagii, pe front sacrificiile omeneşti n-au margini… Atmosferă îmbră şi apăsătoare… Şi totuşi, în această vreme de suferinţe sâneroase, pasiunea unor artişti adevăraţi nu poate fi înfrântă. George Inescu concertează pentru răniţi şi C.I. Nottara spune versuri… nsamblul Companiei Ventura-Bulandra izbuteşte, în cele din urmă, *i* prezinte o serie de spectacole în sala Teatrului Naţional. Ventura, ony Bulandra şi Ion Manolescu joacă în *Dama cu camelii*, *Marşul nupţial*, *îndrăgostita*, *Nora*.

Reîntorşi în Bucureşti în 1918, membrii companiei s-au străuit să redeschidă porţile teatrului şi, în ciuda greutăţilor materiale care se iveau la tot pasul, Compania Bulandra dă prima premieră bucureşteană de după război cu *Stane de piatră* de H. Sudermann, 1 chip de omagiu adus lui Alexandru Davila, care inaugurase actiitatea companiei sale, cu ani în urmă, cu aceeaşi piesă. Cu acest rilej se relevă, o dată mai mult, una din trăsăturile de caracter ale II Tony Bulandra, modestia şi colegialitatea sa recunoscute: rolul scare-l jucase la deschiderea companiei Davila e cedat colegial îi G. Stor în

Compania Bulandra îşi afirmă acum din nou locul de frunte 3 care-l ocupă în mişcarea teatrală bucureşteană, realizând – adesea i sacrificiul material al conducătorilor ei – un repertoriu de bună îlitate, alcătuit în primul rând din capodoperele dramaturgiei asice universale şi româneşti, dar şi din lucrările dramatice noi, ichegând un ansamblu selecţionat cu mare grijă, promovând tineâle elemente actoriceşti. Şi dacă, în ceea ce priveşte reper→râul, directorii companiei, în frunte cu Tony Bulandra, au fost evoiţi uneori să facă concesii gustului unei anumite categorii de public, montând şi piese la modă pe atunci, mai ales la Paris, aceasta s-a întâmplat pentru a putea face faţă cheltuielilor însemnate şi importantelor datorii, generându-i nenumărate amărăciuni. Aşa cum scria omul de teatru Victor Ion Popa în 1943, „în puţini actori a trăit mai intens ca în Tony Bulandra, tragedia concesiunilor pe care scena le face uneori, silită, câştigului bănesc sau succesului ieftin. Mergea până acolo încât, în nenumărate rânduri, de dragul să joace piese de valoare, suporta personal cheltuielile de montare, când tovarăşii lui se arătau neîncrezători sau se simţeau în faţa unei scăderi de încasare”. Şi scria mai departe Victor Ion Popa:

„Dacă Tony Bulandra ar fi avut în mână, singur-singurel, destinul unui teatru, într-o ţară şi într-o vreme care nu I-ar fi lăsat să moară de foame – căci atât cerea el pentru truda lui fără de preget – am fi văzut cele mai uluitoare repertorii din lume. Trebuia auzit când vorbea de *Oedip-rege*, de *Hamlet* şi de *Othcilo*, de *Don Carlos* şi de *Mizantropul*, când judeca literatura cea mai înaltă a zilelor noastre. Şi mai trebuia văzut cu ce amărăciune privea puhoiul piesuţelor uşuratice, uşuratic jucate de teatrele uşuratice, el, care visa să-şi încheie cariera şi să-i pună pecetea definitivă cu *Oedip-rege*, aşa cum tristul său destin nu i-a îngăduit s-o facă…”

Dacă Tony Bulandra şi asociaţii săi n-au putut să aplice consecvent concepţiile lor sănătoase în privinţa alcătuirii repertoriului, în schimb au fost întotdeauna la înălţime în ceea ce priveşte montarea şi interpretarea spectacolelor – întrecând, nu de puţine ori, realizările Teatrului Naţional care dispunea de mijloace. Aportul lui Tony Bulandra în acest domeniu a fost deosebit de important, cariera lui actoricească şi directorială fiind dublată şi de una regizorală, la fel de rodnică.

Tony Bulandra a fost principalul director de scenă al companiei dramatice, şi cel care a îndeplinit această funcţie aproape permanent, Calităţile artei sale actoriceşti, autenticitatea şi farmecul său, capacitatea sa de identificare cu fiecare rol jucat, dar mai ales aflarea acelei modalităţi de creaţie menită să stabilească un contact viu între scenă şi spectator – şi-au găsit corespondenţe în arta lui regizorală, conducând la crearea unor spectacole de înaltă ţinută artistică. Tony Bulandra „se număra printre primii noştri actori care au devenit cu adevărat interpreţi ai partiturii dramatice, luând o anume poziţie faţă de rol, explorând sensuri încă nedesluşite de predecesori, refuzând să se supună unor forme şi tipicuri tradiţionale de joc” (V. Mândra, în „Gazeta literară” nr. 13 din 27

III 1959). De asemenea caracteristici s-au bucurat şi spectacolele pe care le-a semnat artistul în calitate de regizor.

Realismul actorului Tony Bulandra s-a manifestat la fel de constant şi convingător şi la regizorul Tony Bulandra. O pregătire minuţioasă a textelor dramatice, intervenţia promptă şi precisă în

orientarea repetiţiilor, tinzând mereu spre exprimarea concisă şi clară a conţinutului pieselor, grija pentru redarea realistă a mesajului autorului, pentru reflectarea adevărului vieţii – iată ce a fost caracteristic în profesiunea regizorală a lui Tony Bulandra, după modelul ilustru pe care-l avusese în anii tinereţii, în activitatea lui Alexandru Davila şi a lui Paul Gusty.

Şi în calitate de director de scenă, Tony Bulandra a acordat întotdeauna, împreună cu soţia sa, o atenţie deosebită sprijinirii dramaturgiei originale româneşti şi nu fără însemnate sacrificii materiale personale. Astfel, Tony Bulandra a montat un număr apreciabil de piese româneşti – treizeci şi trei – o cifră foarte grăitoare pentru o perioadă istorică în care moda teatrului bulevardier apusean era în floare, pentru o vreme în care oficialitatea reacţionară avea tot interesul să frâneze dezvoltarea acelei literaturi care nu o dată s-a vădit critică şi demascatoare. Pe lângă piesele lui Victor Eftimiu (*Prometeu*, *Omul care a văzut moartea*, *Cocoşul fiegru* ş.a.) şi A. de Herz (*Păianjenul*, *Mărgeluş*), Tony Bulandra a reprezentat în premieră *Domnişoara Nastasia* de George Mihail Zamfirescu, *Cuib de viespi* (*Gaiţele*) de Alexandru Kiriţescu, *Sosesc deseară* de Tudor Muşatescu, *Lupul şi sania* de Mircea Ştefănescu, *Apa vie* de Victor Ion Popa şi altele.

Cu asemenea idei şi cu asemenea merite în ansamblul artei dramatice româneşti a vremii în care a trăit Tony Bulandra, nu e de mirare că un scriitor şi om de teatru, el însuşi având vederi înaintate, ca George Mihail Zamfirescu, I-a putut numi „revoluţionarul şi directorul de teatru dornic să atingă formele cele mai avansate ale frumosului scenic" (*Mărturii în contemporaneitate*).

Unul din meritele de frunte care încununează activitatea artistică a lui Tony Bulandra, a fost acela de a sprijini şi îndruma tinerele talente actoriceşti. „Exemplu viu al talentului, conştiinciozităţii în muncă, al eleganţei scenice" (Dina Cocea), exemplu de „abnegaţie, râvnă, uriaşă putere de muncă şi entuziasm creator" (Radu Beligan), Tony Bulandra a fost necontenit „un mare prieten şi sfătuitor" (Marcel Anglielescu) al tinerilor aspiranţi la gloria scenei. Marele artist n-a fost profesor la conservator, dar mulţi dintre artiştii care au înscris şi înscriu pagini de glorie pentru teatrul românesc – Aura Buzescu,

George Vraca, Nicolae Bălţăteanu, George Calboreanu – toţi artişti ai poporului – au găsit sub direcţia de scenă a lui Tony Bulandra, în prezenţa lui ca partener sau sub conducerea lui directorială, drumul afirmării.

Printre reluările abundente şi mai multe premiere nesemnificative, Compania Bulandra prezintă în primii ani de după primul război mondial *Fraţii Karamazov* după Dostoievski – în regia lui Tony Bulandra, cu Ion Manolescu, G. Storin, A. Mihalescu şi Aura Buzescu, apoi cu Tony Bulandra în rolul lui Ivan – *Evantaiul Lady-ei Windermerc* de Oscar Wilde (cu Tony Bulandra şi Aura Buzescu), *Gringoire* de Theodore de Banville, *Ginerele d-liti Poirier* de Emile Augier şi Jules Sandeau.

Da 31 octombrie 1919 Tony Bulandra apare în *Marchizul de Priola*, de Henri Iyavedan. Piesa nu depăşeşte limitele dramei burgheze, însăilată exclusiv pe conflicte de dragoste, ignorând semnificaţiile sociale, dar ca a prilejuit interpretului principal un mare succes, rolul fiind realizat cu măiestria desăvârşită la care ajunsese artistul în apogeul carierei sale. Câteva luni mai târziu, în primăvara 1929, Compania Bulandra montează *Prometeu* de Victor Eftimiu, şi Tony Bulandra joacă rolul titular cu patos şi avânt, reliefând mesajul profund uman al piesei. Stagiunea se încheie cu *Lumea în care ţi se urăşte* de Édouard Pailleron, lucrare cu caracter critic la adresa moravurilor burgheze.

În toamnă Compania Bulandra montează noua piesă a lui Victor Eftimiu, *Cocoşul negru*, poem dramatic cu reale merite de construcţie şi realizare artistică, dar alterat de o viziune fatalistă. După o serie de piese franţuzeşti, după *Samson* de Bernstein, marele succes al stagiunii îl obţine drama lui Schiller, *Hoţii*, cu Tony Bulandra în Karl Moor; la scurt interval compania montează puternica dramă socială a lui II. Ibsen, *Un duşman al poporului*, cu Petre Sturdza în rolul principal.

Crearea Partidului Comunist din România, la 8 mai 1921, marchează o nouă etapă în avântul mişcării muncitoreşti din ţara noastră. Burghezia şi moşierimea conducătoare, îngrijorate, sporesc asuprirea maselor şi folosesc orice mijloc pentru a le abate atenţia de la problemele esenţiale ale vieţii sociale. Teatrul Naţional, aflat la

discreţia politicianismului, alunecă din ce în ce spre promovarea unui repertoriu bulevardier şi cosmopolit sub influenţa ideologiei fasciste, practică falsificarea dramaturgiei clasice şi strangularea literaturii originale realiste, deopotrivă cu dispreţul artei actorilor şi ignorarea voită a situaţiei lor materiale cu totul precare… Spre deosebire de alte teatre particulare care încep să apară în această vreme, bazate pe interese comerciale, Compania Bulandra se situează, aproape singură, pe poziţiile moştenite de la Compania Davila, sprijinind dezvoltarea dramaturgiei originale, montând cu fidelitate repertoriul clasic, realizând spectacole de autentică artă realistă şi asigurând condiţii materiale normale angajaţilor.

Da Teatrul Bulandra se joacă *Bumburry* de Oscar Wilde, *Diavolul* de Prânz Molnar, *Cidul* de Corneille, *Hero şi Leandrii* de Grillparzer, *Avanii* de Molière, *Murgeluş* de A. de Herz. Regizorul german Karlheinz Martin montează, în stil expresionist, *Pelicanul* de Strindberg, *Lysisirata* de Aristofan şi alte spectacole care n-au avut decât, cel mult, meritul noutăţii… Da sfârşitul stagiunii 1921 – 1922 Teatrul Bulandra prezintă *Pygmalion* de G.B. Shaw, cu Tony Bulandra în rolul lui Higgins.

Printre succesele stagiunilor următoare ale companiei se înscrie]) *on Juan* de Victor Eftimiu, în care Tony Bulandra joacă aşa încât autorul declară, entuziasmat, că n-ar fi putut găsi nicăieri în lume un interpret mai potrivit. „Frumos, mândru – scrie Victor Eftimiu-Don Juanul lui Tony Bulandra are, în atitudini şi în voce, minunate inflexiuni muzicale. Vocea lui Tony Bulandra, sonoră şi gravă, plină de sănătate şi de armonie, ştie să devină catifelată… duioasă, murmurată… între buzduganele, paloşele şi lăncile scenei noastre, Tonr Bulandra e o lamă de Toledo".

Merită să fie amintite, de asemenea, *L'Aiglon* de Edmond Rostând şi *Cadavrul viu* după romanul lui Iyev Tolstoi, *Maria Sluarl* de Schiller, *Hamlel* (într-o nouă montare, cu Tony în Hamlet şi Aura Buzescu în Ol elia), *OIJ – iello* de Shakespeare.

Cu stagiunea 1924 – 1925, pentru a consolida existenţa teatrului şi pentru a cinsti cum se cuvenea valoarea unora dintre artiştii lui fruntaşi, directorii Companiei Bulandra şi-au asociat pe unii dintre aceştia. Compania, a cărei titulatură avea să se modifice de mai

multe ori, a devenit astfel succesiv Compania Bulândra-Manolescu-Storin, Compania Bulândra-Manolescu-Maximilian-Storin. Compania Bulandra (avându-l angajat pe actorul de mare talent Petre Sturdza), apoi din nou Compania Bulândra-Manolescu-Maximilian-Storin şi, în cele din urmă, Compania Bulândra-Maximilian-Storin.

Firește, asociații îndeplineau cu toții, în colectiv, funcția de director şi au meritat cu toții aprecierea publicului, bucurându-se, în perspectiva istoriei teatrului românesc, de un loc de cinste – Totuşi, în cadrul diferitelor formule de asociație, Tony Bulandra a ocupat, împreună cu soția sa, un loc deosebit, datorită nu numai prezenței sale permanente în asociație, dar, în primul rând, datorită priceperii şi puterii lui de muncă neistovite, pasiunii pentru teatrul de artă, calităților sale de admirabil organizator. Aşa cum arată Lucia Sturdza Bulandra în amintirile sale, cei doi soți discutau împreună conținutul pieselor ce aveau să fie montate, analizau fiecare personaj în parte şi în legătură cu celelalte, stabileau punerea în scenă. „Tony desena decorurile, fixa dimensiunile cu atâta preciziune încât niciodată vin decor ieşit din atelierele de tâmplărie şi adus pe scenă n-a necesitat vreo modificare".

Cultura generală bogată a lui Tony Bulandra, fizicul plăcut, conştiința lui înaltă de artist creator, simpatia ce-o radia – toate acestea adăugate calităților arătate mai sus – I-au menținut permanent pe marele artist între fruntaşii generației sale şi i-au adus aprecierile unanime şi entuziaste ale publicului.

Într-adevăr, aşa cum spunea decanul de atunci al teatrului românesc, C.I. Nottara, la sărbătorirea lui Tony Bulandra cu prilejul împlinirii a treizeci de ani de teatru, Tony era „înalt, zvelt, mlădios, cu un fizic bărbătesc, cu un glas cu vibrații complexe, cu o pronunție şi articulație limpede… de o plasticitate impecabilă". ICI reuşeşte să pună „într-un perfect acord intonația, gestul şi mimica, potrivite cu tipul ce înfățişa".

Tony Bulandra era, aşa cum I-a caracterizat în încheierea acelor cuvinte Nottara, „actor de mare talent şi de o modestie şi mai mare.: „. Rar a existat un actor înzestrat cu marile calități ale lui Tony Bulandra

care să fi fost în acelaşi timp atât de modest, „modest, până la neîncredere", cum scria cândva despre el colegul de scenă şi de directorat V. Maximilian. Tony Bulandra, deşi directorul de fapt al trupei sale, „se lăsa tratat şi se trata el singur ca pe orice alt angajat al său", notează la moartea artistului apreciatul scriitor şi om de teatru Victor Ion Popa, continuând: „N-a zis niciodată «nu joc acest rol», oricare ar fi fost rolul acela. Şi la fel de conştiincios, la fel de atent l-am văzut intrând în roluri de două vorbe ca şi în rolurile prime. Mai este nevoie să spun că era cel diutăi care zvârlea textul din mână? Şi că, director de scenă fiindu-i, n-am avut actor mai conştient de îndatorirea disciplinei, în lucrul pe scenă şi în spectacol? O mai mare şi mai luminoasă pildă de conştiinţă artistică şi conştiincioasă îndeplinire a datoriei de actor eu nu cunosc. Iar dacă aş avea de urat ceva generaţiilor care vin, le-aş dori să-şi îndrume paşii în teatru după dâra aceasta de lumină a desăvârşitei probităţi actoriceşti, căreia Tony Bulandra i-a fost cel mai neclintit far".

Munca neobosită şi sobrietatea desăvârşită I-au caracterizat pe Toujr Bulandra aşa cum cinstea sa exemplară şi dorinţa neabătută

— Dar nu totdeauna realizată – de a înfăptui spectacole de artă adevărată, departe de a-i aduce artistului satisfacţii materiale, I-au înglodat în datorii, aducându-i până la sfârşit o situaţie financiară deficitară. Desele turnee pe care le-a întreprins în ţară n-au fost, astfel, numai rodul crezului său artistic din care făcea parte integrantă şi al convingerii că spectacolele de artă erau destinate unui public cât mai larg, ci, în bună parte, aceste turnee i-au fost necesare, cu preţul zdruncinării sănătăţii, pentru echilibrarea, şi ea relativă, a bugetului. Iar dacă adăugăm amănuntul că Tony Bulandra a fost silit de asemenea împrejurări să-şi continue turneele extenuante, bolnav fiind, până în ultimele săptămâni de viaţă, avem în faţă

— În toată tragedia lui – tabloul sumbru al condiţiei de viaţă a artistului adevărat şi cinstit în orânduirea burgheză.

Vreme de aproape douăzeci de ani Tony Bulandra a continuat să apară în nenumărate roluri – doar puţine dorite – cu marele său dar de a se identifica până la desăvârşire cu personajul întruchipat. *Kean*, în piesa cu acelaşi titlu de Kasimir Răsclimidt, după Al. Dumas (12

noiembrie 1924); rolul titular în *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw (5 octombrie 1925); Pastorul din *Romanţa* de Robert de Flers şi Francis de Croisset; Leonid din *Livada cu vişini* de A.P. Cehov (2 septembrie 1926); rolul titular din *Cyrano de Bergerac* de Kdmond Rostand – interpretat în toamna anului 1927 pe scena Teatrului Naţional, cu Tantzi Bogdan (Roxaua) şi N. Bălţăteanu (Cristian); din nou *Don Carlos* de Schiller; rolul vagabondului într-o nouă piesă românească – o virulentă satiră a politicianismului burghez – *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu; Mircea Aldea din *Cuib de viespi* (*Gaiţele*) de Alexandru Kiriţescu, de asemenea una din cele mai puternice demascări ale moravurilor „protipendadei" din România acelei vremi; apoi căpitanul Stauhope din *Călătoria din urmă* de C.R. Slieriff (7 noiembrie 1930) – un mare succes într-o valoroasă piesă realistă; Ruy Blas, în cunoscuta dramă a lui Victor Hugo (la Teatrul Naţional, în 1935, cu Ion Manolescu şi Agepsina Macri-Fitimiu); iarăşi *Fraţii Karamazov* de Jacques Copeau, după

Dostoievski (22 octombrie 1937) şi, în sfârşit, baronul din *Azilul de noapte* de Maxim Gorki (10 decembrie 1938), rol ce aduce din nou mărturia deplină a realismului care a dominat cariera lui Tony Bulandra.

Ultimii ani de viaţă îi aduc lui Tony Bulândra-suferind de o necruţătoare boală care avea să-i şi răpună-satisfacţia unor noi succese artistice, în *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri (Horaţiu), 1940, în *Hoţii* de Schiller (Karl Moor) – repertoriu clasic, într-o vreme în care teatrul românesc, invadat ca şi întreaga ţară, de fascism, era silit să aducă din ce în ce mai mult servicii propagandei mincinoase oficiale, în preajma şi în timpul criminalului război antisovietic.

Cutremurul din toamna anului 1940 avea să pună capăt, prin jocul împrejurărilor, existenţei Companiei Bulandra; sala teatrului de pe chei (fostă a Societăţii de tir), în care compania jucase începând cu stagiunea 1929 – 1930, a fost rechiziţionată de Direcţia teatrelor pentru a fi instalată acolo Opera Română, al cărei local – vechiul Teatru Liric, din Piaţa Walter Mărăcineauu – fusese grav avariat de cutremur. Dar sala teatrului de pe chei îi fusese dragă lui Tony Bulandra. Reconstruirea ei i se datora, nu exclusiv, dar în bună măsură, căci „el a

desfăşurat cea mai multă energie, dăruire şi pricepere, supraveghind toate amănuntele, alergând la bănci şi la furnizori, calculând împreună cu inginerii unghiul de vizibilitate şi acustică, cercetând împreună cu constructorii buna calitate a materialelor, compoziţia cimentului, rezistenţa bârnelor etc". (Lucia Sturdza Bulandra, op. cit., p. 75).

Mâhnit şi slăbit de boala care avea să-i răpună peste doi ani, Tony Bulandra reia, la 22 decembrie 1941, rolul lordului Göring din *Soţul ideal* de Oscar Wilde (cu Maria Mohor, Marieta Anca şi A. Pop-Marţian) – pe scena Teatrului Municipal – apoi, la începutul anului 1943, *Stupina din La Paz* de lâditli Kllis. Joacă greu, susţinut numai de neţărmurita lui pasiune şi dragoste pentru teatru, până când, în februarie 1943, trebuie să fie înlocuit. Câteva săptămâni mai târziu, la 5 aprilie, Tony Bulandra – artistul care interpretase câteva sute de roluri, de o varietate uluitoare, vrăjind miile de spectatori entuziaşti cu trăirea intensă a stărilor sufleteşti, cu ţinuta lui impecabilă, cu timbrul profund şi învăluitor al glasului său şi cu dicţiunea lui perfectă – Tony Bulandra este răpit pentru totdeauna teatrului românesc.

Condeiul vrăjit al lui Tudor Arghezi a încununat, în acele zile de primăvară a anului 1943, rândurile de îndurerat omagiu aduse lui Tony Bulandra.

„Îi sunt dator, când frunzele încep să se ivească, să las o foaie – i cadă din caiet pe mormânt.

Îi sunt dator pentru că l-am ascultat pe vremuri, corect şi sobru personajul jucat, pentru că l-am văzut trăindu-se pe scenă cu: redinţare.

Câteodată, identic întotdeauna, l-am acuzat de monotonie „mei când el avea dreptul de personalitate la ea – şi m-am căit. sunt şi pentru această întristare dator.

Îi sunt dator pentru cavalerismul lui, pentru linia neîntreruptă mei vieţi realizată pe un concept. Se vedea în el un decalc de peinţă, şi această izbutire a unui om e o nobleţe. Nu ştiu câţi oameni: rita elogiul bărbatului echilibrat pe un moral.

Îi sunt dator pentru că nu mi-a ieşit înainte cu vederile şi mentariile lui, singurul artist de teatru care nu şi-a explicat geil, preferinţele, punctele de vedere, filosofia cabotină. Acţiunea, mia şi

râvna lui durau cât ţinea ridicată cortina. După aceea el. mai auzea şi nu mai ştia nimic.

Îi sunt dator pentru că ştia să umble, să salute şi să râdă cu isură, elegant şi distant; pentru că nu s-a căciulit şi n-a primit; iulire.

Curat ca un fulg, gătit şi zvelt ca o tuberoză, seriozitatea lui zerioară avea adiacente cu melancolia eternă. Nu mi-a părut niciota actor pe scenă; era personajul adevărat, ca un tablou care nu sticulează dincolo de cadru. Bulandra, întreg în sine însuşi, era neentrat până la metal.

Îi sunt dator că se purta ca un prinţ, că vorbea graiul pe care-l unăm cu condeiul din peliniţă şi mălură, între lăutarii accentului ai conduitei, ca I'ăt-Frumos. Semeţia lui delicată n-a spus niciodată că a suferit.

Îi sunt dator pentru că l-am găsit, ori de câte ori l-am căutat, variabil, ca o carte înmănuşată în fin marochin, la locul ei pe irginea bibliotecii, de-a curmezişul, exemplar ales, de rafinament.

Îi sunt dator pentru că ultima oară când l-am întâlnit, acum: era luni, nu i-am strâns cu destulă putere mâinile pe jumătate urate. I-aş fi lăsat în palmă o amintire, intuiţia slovelor acestora, care nu le-a bănuit şi pe care nu le mai citeşte.

Pământule, fii îngăduitor cu acest Hamlet".

Prin moartea lui Tony Bulandra teatrul românesc a suferit o pierdere grea, căci la 5 aprilie 1943 n-a dispărut de pe scenă un simplu actor, ci o complexă şi pilduitoare personalitate artistică.

Aşa cum arăta criticul V. Mândra, în articolul apărut în *Gazeta literară* cu prilejul comemorării artistului, „discipol şi admirator al lui Davila, Tony Bulandra a fost deosebit de receptiv la tentativele de înnoire a teatrului şi literaturii dramatice. În teatrul pe care l-a condus a găsit forţa şi curajul să stimuleze experienţe dintre cele mai îndrăzneţe, care dacă n-au dus totdeauna către adevăratele culmi ale progresului, au avut meritul căutărilor sincere, pornite din dorinţa de a schimba o stare de lucruri intolerabilă. Da răscrucea dintre două epoci, Tony Bulandra a jucat cu distincţie repertoriul bulevardelor pariziene, dar n-a confundat niciodată replicile sentimentale ale lui Lavedan cu textul liric şi grav al lui Cehov. A avut o adevărată

slăbiciune pentru şapca de student a prinţului Karl Heinz din *Heidelbergul de altă dată*, dar atunci când nimeni n-a îndrăznit-o el a jucat cu compania sa *Azilul de noapte*, cu aceeaşi râvnă care I-a condus adesea către tulburătoarele drame de idei, în care se zbăteau captive întrebările răscolitoare ale contemporaneităţii".

Tony Bulandra a murit la o vârstă când marile sale calităţi artistice ar fi putut să aducă în continuare servicii importante teatrului românesc. L-au despărţit doar puţini ani de înflorirea în ţara noastră a unei arte noi, realist-socialiste, reflectând transformările revoluţionare ce se petrec sub conducerea partidului clasei muncitoare; revoluţia culturală, condiţiile deosebit de prielnice oferite dezvoltării culturii şi artei de către puterea populară, iar îi dat, desigur, lui Tony Bulandra prilejul să-şi poată realiza la cel mai înalt nivel visurile sale de artă adevărată, înfăptuite numai în parte în viaţa zbuciumată pe care a dus-o. Alături de Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra s-ar fi aflat, aşa cum s-a întâmplat cu prietenii şi colegii săi G. Storin, Ion Manolescu, V. Maximilian, în fruntea mişcării noastre teatrale şi ar fi adus, cu preţioasele sale calităţi, o contribuţie de mare valoare la realizările artei dramatice puse cu adevărat în slujba maselor populare. Tony Bulandra n-a mai putut face toate acestea. Dar moştenirea lui artistică a stat şi stă la loc de frunte între cele mai trainice pietre de temelie ale artei noastre dramatice noi, alături de cele aşezate, eu trudă şi geniu, de Matei Millo, de Caragiale, de Paul Gusty, de Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, Al. Davila şi C.I. Nottara – dintre înaintaşi – alături de pietrele de temelie aşezate de toţi cei care au alcătuit şi condus, mai bine de un sfert de veae, Compania Bulandra.

MI HAI VASIMU

Textul acestui album a fost întocmit pe baza materialelor puse la dispoziţie de Lucia Sturdza Bulandra, a materialelor aliate în colecţiile de periodice ale Bibliotecii Academiei Republicii Populare Române; a documentelor aflate la Arhivele Statului din Bucureşti (fondul Teatrului National); a volumului *Tony Bulandra* de Ioan Massoff (Bucureşti, 1948); a volumului *Amintiri*... *Amintiri*... de Lucia Sturdza Bulandra (ediţia II-a, E.S.P.L.A., 1960); a articolelor despre

Tony Bulandra, unele scrise cu prilejul sărbătoririi artistului pentru treizeci de ani de carieră (în 1933), altele scrise la moartea lui (1943) sau după aceea.